



جان جينيه

الجرح السرّى



(مرسم ألبرتو جياكوميتى)

المشروع القومى للترجمة

625

ترجمة : محمد برادة

المشروع القومى للترجمة

الجرح السرّى

(مرسم ألبرتُو جياكوميتى)

تــأليف : جان جينيه

تــرجمة : محمد برادة





المشروع القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٦٢٥
- الجرح السرى
- جان جينيه
- محمد برادة
- الطبعة الأولى ٢٠٠٤

L'ARBALETE
Jean Genet : L'atelier d' Allberto Giacometti

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo.

Tel : 7352396 **Fax :** 7358084.

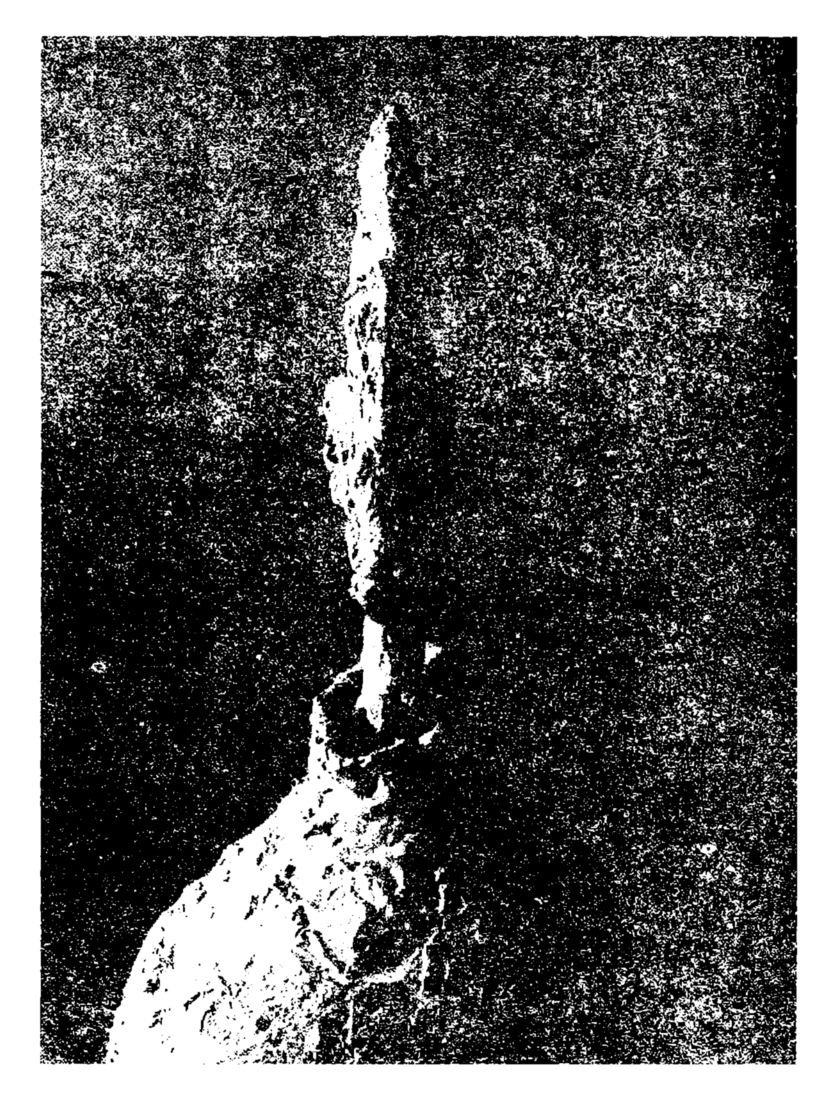
لعل كل إنسان أحس ذلك النوع من الكآبة، إن لم يكن الرعب، عند رؤية كيف أن العالم وتاريخه يظهران مأخوذين وسط حركة لا مفر منها، تتعاظم دوماً ولا يبدو أنها ملزمة بتغيير سوى التمظهرات المرئية للعالم بسبب غايات هي دائماً أكثر خشونة. هذا العالم المرئي هو ما هو، وعملنا الموجه نحوه لا يمكن أن يجعله عالماً آخر تماما. عندئذ، نفكر بحنين، في كون حيث الإنسان، بدلاً من أن يوجه فعله بمثل هذا الغضب نحو الظاهر المرئي، يبذل جهده لكي يتخلص منه، ليس فقط عن طريق رفض كل فعل موجه نحو ذلك الظاهر المرئي، بل من خلال التعري كفاية، لاكتشاف ذلك المكان السري، داخل نفوسنا، الذي كان من الممكن، انطلاقا منه، أن تكون مغامرة بشرية شيئًا مختلفًا تماماً عما كانت عليه. وبتحديد أكثر، أقول مغامرة أخلاقية. لكن، بعد كل شيء، ربما كان هذا الشرط اللا إنساني وهذا الترتيب الحتمي، هما مصدر حنيننا إلى حضارة ستسعى إلى أن تغامر بعيدا عن القياسي وعن مجال المعايير .

إن عمل ألبرتو جياكوميتي يجعلني أيضا أجد عالمنا لا يحتمل أكثر من ذي قبل، ما دام يظهر أن هذا الفنان قد عرف كيف يزيح ما كان يضايق نظرته ليكتشف ما سيبقى من الإنسان عندما ستنحى الأعذار

الكاذبة. لكن ربما كان لابد أيضا، بالنسبة لجياكوميتى، من هذا الشرط اللاإنسانى المفروض علينا، حتى يصير حنينه على درجة من القوة تهبه القدرة لينجح فى بحثه. ومهما يكن، فإن كل عمله يبدو لى، هو ذلك البحث الذى أشرت إليه. بحث لا يتناول الانسان وحسب، بل يمتد أيضا إلى أى شىء، وإلى أتفه الأشياء. وعندما نجح جياكوميتى فى أن يفصل الشىء أو الكائن المختار عن أعذاره الكاذبة النفعية، فإن الصورة التى قدمها لنا جاءت رائعة. مكافأة مستحقة إلا أنها متوقعة .

ليس للجمال أصل آخر سوى الجرح المتفرد، المختلف بالنسبة لكل واحد، المختبئ أو المرئى، الذى يكنه كل إنسان فى نفسه ويحفظه فى داخله، ويرتد إليه حينما يريد مغادرة العالم إلى عزلة مؤقتة إلا أنها عميقة. هناك، إذن، فرق كبير بين هذا الفن وبين ما يسمى البؤسوية. ويبدو لى أن فن جياكوميتى، يريد اكتشاف هذا الجرح السرى عند كل الكائنات وحتى فى كل الأشياء، لكى يضيئها .

عندما ظهر فجأة - لأن الكوة محفورة تماما على مستوى الجدار - تمثال أوزيريس تحت الضوء الأخضر، انتابنى خوف. ألأن عيونى كانت، بطبيعة الحال، أول من تلقى الإشعار؟ كلا. كتفاى أولا ثم قفاى التى كانت تسحقها يد أو كتلة كانت ترغمنى على أن أغوص فى أعماق آلاف السنوات المصرية، وكانت تحثنى، فكريا، على أن أنحنى، بل وأكثر من ذلك على أن أتجعد وأنثنى أمام هذا التمثال الصغير ذى النظرة والابتسامة القاسيتين. كان الأمر يتعلق فعلا بإله : بذلك الإله الذى لا يرحم





(اتحدث هنا ولعلكم استشعرتم ذلك، عن تمثال أوزيريس الماثل فى قبو متحف اللوفر). كنت خائفًا لأن الأمر كان يتعلق، بدون خطأ ممكن، بإله. وبعض تماثيل جياكوميتى تخلق لدى انفعالا قريبا من هذا الرعب، وافتتانا يكاد يكون فى نفس العظم.

* * *

إن تماثيل جياكوميتى تزرع أيضا فى نفسى هذا الإحساس الغريب : إنها مألوفة تسير فى الطريق، إلا أنها فى أغوار الزمان، وأصل لكل شىء. إنها لا تكف عن الاقتراب والتقهقر فى ثبات. وإذا ما حاول بصرى أن يروضها وأن يقترب منها، فإنها - لكن بدون هيجان ولا غضب أو إثارة صواعق، فقط بسبب مسافة بينها وبينى لم ألحظها لشدة ما كانت مضغوطة ومختزلة لدرجة توهمنا بأنها جد قريبة - تبعد على مدى النظر : ذلك أن هذه المسافة بينها وبينى قد امتدت فجأة. أين تذهب هذه التماثيل ؟ مع أن صورتها تظل مرئية، فأين هى ؟ (أتحدث بالخصوص عن التماثيل الثمانية الكبيرة التى عرضها جياكوميتى هذا الصيف بمدينة فينيسيا) .

* * *

لا أفهم جيدا ما يدعى، فى الفن، بمجدد، هل يعنى ذلك أن عملا فنيا يتحتم أن تفهمه الأجيال المقبلة ؟ لكن لماذا؟ وعلام سيدل ذلك ؟ هل يعنى أن تلك الأجيال ستستطيع أن تستعمله ؟ فى أى شىء ؟ لا أتبين

شيئًا من ذلك. إلا أننى أتبين بوضوح أفضل - وإن كان ما يزال جد غامض- أن كل عمل فنى، إذا أراد أن يدرك التناسب الأكثر فخامة، فإن عليه، من خلال صبر ومثابرة لا محدودين ومنذ لحظات تشييده، أن ينزل إلى آلاف السنين، وأن يلتحق، إذا كان ممكنا، بالليلة العريقة فى القدم الممتلئة بالموتى الذين سيتعرفون على أنفسهم فى هذا العمل الفنى .

لا، لا، العمل الفنى ليس موجها لأجيال الأطفال. إنه مهدى لشعب الموتى اللايحصى، الذى يقبله أو يرفضه. لكن هؤلاء الموتى الذين كنت أتحدث عنهم لم يكونوا قط أحياء. أو أننى أنسى ذلك، فهم كانوا أحياء بما يكفى لأن ننسى ذلك، وكانت وظيفة حياتهم هى أن تجعلهم يعبرون هذا الشاطئ الهادئ حيث ينتظرون إشارة - آتية من هنا - يتعرفون عليها.

ومع أنها حاضرة هنا، أين هى، إذن، شخوص جياكوميتى التى كنت أتحدث عنها إن لم تكن موجودة فى الموت ؟ ومن الموت تنقلت عند كل نداء توجهه أعيننا لتقترب منا .

أقول لجياكوميتى :

أنا - لا بد أن يكون القلب جد معلق لكى يحتفظ أحد فى بيته بتمثال لك .

هو - لماذا ؟

أتردد فى الإجابة. عبارتى ستجعله يسخر منى .

أنا - واحد من تماثيلك فى غرفة، والغرفة تصير معبداً يبدو محيرا بعض الشىء .

هو – وهل تظن أن ذلك حسن ؟

أنا – لا أدرى. وأنت، هل تظن أن ذلك حسن ؟

الكتفان بالأخص، وصدر اثنين من التماثيل، لها هشاشة هيكل عظمى، هيكل ينفرط إذا ما لمسه أحد. انحناءة الكتف – مفصل الذراع – جد شهية... (أعتذر، ولكن) هى شهية بالقوة. ألمس الكتف وأغمض العينى: لا أستطيع أن أصف سعادة أصابعى. أولا، إنها تلمس البرونز لأول مرة. ثم، أن أحدا قويا يدلها ويطمئنها .

* * *

يتحدث بصوت أجش، يبدو كأنه يختار، عن تذوق، النبرات والكلمات الأكثر قرباً من المحادثة اليومية. كأنه صانع براميل.

هو-- لقد رأيتها وهى فى الجبس... تتنكرها عندما كانت فى الجبس ؟

أنا – نعم .

هو – هل تظن أنها تخسر بوجودها فى البرونز ؟

أنا – لا . أبداً .

هو – أتظن أنها تربح ؟

أتردد هنا أيضا فى التلفظ بالعبارة التى ستفصح بطريقة أفضل عن شعورى :

أنا – ستسخر منى أيضا، لكن لى انطباعًا غريبًا. لن أقول بأن التماثيل تربح من ذلك، بل البرونز هو الذى ربح. لأول مرة فى حياته، البرونز يربح. نساؤك انتصار للبرونز على نفسه، ربما .

هو – يتحتم أن يكون الأمر كما تقول .

* * *

يبتسم. ومجموع جلد وجهه المغضن يأخذ فى الضحك، بطريقة غريبة. طبعًا العيون تضحك، لكن الجبين أيضًا يضحك (مجموع شخصه له لون معمله الرمادى) تعاطفًا، ربما، أخذ لون الغبرة. أسنانه تضحك – متباعدة ورمادية أيضا – والريح تمر من خلالها .

ينظر إلى أحد تماثيله :

هو – إنه بالإحرى، غريب الشكل ألا ترى ذلك ؟

هذه الكلمة كثيرا ما يرددها. هو أيضا غريب الشكل. إنه يحك رأسه الرمادى المشعث. و«أنيت» هى التى قصت له شعره. يشد إلى فوق، بنطلونه الرمادى الذى كان يتدلى فوق نعليه. كان يضحك منذ ست ثوان، لكنه لمس، اللحظة، تمثالاً مبدوءاً : خلال نصف دقيقة سيكون برمته داخل انتقال أصابعه إلى كتلة الطين. لا أثير اهتمامه مطلقًا .

* * *

على ذكر البرونز ؟ أثناء عشاء قال له أحد أصدقائه ليمازحه ولا شك – من كان ذلك الصديق ؟ – :



- بصراحة، هل يمكن لمخ مكون تكوينًا عاديًا، أن يعيش داخل رأس مسطحة بمثل ما نجده في تماثيلك ؟

كان جياكوميتي يعرف أن مخًا لا يستطيع أن يعيش داخل جمجمة من البرونز ولو كانت لها قياسة مساوية تماما لجمجمة الرئيس روني كوتي. ثم، مادام الرأس سيكون من البرونز، ومن أجل أن يعيش، ويعيش البرونز، لا بد إذن ... واضح، أليس كذلك ؟

* * *

ياح جياكوميتي مرة أخرى : سيكون مثله الأعلى هو التمثال الصغير، التمثال - الحرز من مطاط، الذي يباع لأمريكيي الجنوب في ساحة «فولي بيرجير» .

هو - عندما أتجول في الشارع وألمح من بعيد مومسًا مرتدية ملابسها . أرى مومسًا. وحينما تكون داخل الغرفة عارية تماما أمامي، فإنني أرى إلهة.

أنا - بالنسبة لي، امرأة عارية هي امرأة عارية. هذا لا يوثر في أنني عاجز عن أن أراها إلهة. لكن تماثيلك أراها كما ترى أنت المومسات وهن عاريات.

هو - أتظن أنني أنجح في أن أظهرهن كما أراهن.

* * *

فى هذه الظهيرة، نحن بالمرسم أنا وهو. لا حظت لوحتين - رأسين - لهما نفاذ عجيب، يبدوان كأنهما يسيران، يأتيان للقائى ولا يكفان قط عن هذا السير نحوى، من عمق لوحة أجهله، ولن يتوقف عن إرسال هذا الوجه القاطع .

هو - بدأت الأشياء، ألا ترى ذلك ؟

يسأل وجهى. ثم يقول وقد اطمأن :

هو - لقد أنجزتها الليلة الماضية - أنجزتها من الذاكرة ... ورسمت أيضًا رسومًا (يتردد)... لكنها ليست جيدة. هل تريد أن تراها ؟

لابد أننى أجبت بطريقة غريبة لشدة ما أدهشنى السؤال. فمنذ أربع سنوات أزوره خلالها بانتظام ، هذه أول مرة يعرض على أن أرى أحد أعماله. خلال بقية الوقت، يلاحظ - مندهشًا قليلاً - أننى أرى وأعجب بما أرى .

يفتح، إذن، علبة كرتون ويخرج منها ستة رسوم، أربعة منها بالخصوص مثيرة للإعجاب. أحد الرسوم الذى أثر فىَّ أقل من الأخرى يمثل شخصًا قامته جد صغيرة، موضوعًا فى أقصى أسفل ورقة كبيرة بيضاء .

هو - لست مسرورا كثيرًا من هذا الرسم، لكن هذه أول مرة أجسر فيها على أن أفعل ذلك .

ربما يريد أن يقول : «إعطاء قيمة لمساحة بيضاء بمثل هذا الكبر، بواسطة شخص فى مثل هذا الصغر؟ أو أنه يريد : إظهار أن نسب

شخص تقاوم محاولة سحقها من جانب مساحة ضخمة ؟ أو أنه يريد أن يقول ...»

مهما كانت محاولته، فإن تفكيره حرك مشاعرى، لأنه صادر عن رجل لا يكف عن الجسارة. وهذا الشخص الصغير الماثل هناك هو أحد انتصاراته. أى شيء بمثل هذه الخطورة، تحتم على جياكوميتى أن ينتصر عليه ؟

عندما قلت آنفًا : «... من أجل الموتى» فلأجل - كذلك - أن يرى هذا الحشد اللايحصى. أخيراً، ما لم يستطع أن يراه حينما كان حياً واقفًا على عظامه. يلزم، إذن، فن - ليس سائلاً، بل على العكس جد صلب - لكنه فن متمتع بسلطة عجيبة تمكنه من ارتياد هذا المجال للموت، ومن أن ينضح، ربما، عبر الجدران المسامية لملكة الظلال. سيكون الإجحاف وألمنا جد عظيمين إذا ما أحد من ذلك الحشد حرم من معرفة واحد منا، وسيكون انتصارنا جد فقير إذا ما جعلنا العمل الفنى لا نربح سوى مجد مستقبل. إن عمل جياكوميتى يفضى لشعب الموتى بمعرفة عزلة كل كائن وعزلة كل شيء، ويبلغه أن هذه العزلة هى مجدنا الأكثر تحققًا.

* * *

لا يمكن تناول عمل فنى - من لا يشك فى ذلك ؟ - مثل شخص، مثل كائن حى، أو مثل ظاهرة طبيعية أخرى. القصيدة واللوحة والتمثال، تستلزم أن تفحص بعدد معين من الصفات. لكن لنتحدث عن اللوحة.

إن وجهًا حيًا لا يسلم نفسه بسهولة، مع أن الجهد المطلوب لاكتشاف دلالته ليس كبيراً. أظن - وأنا أخاطر بهذا الظن - أن من الأهمية بمكان أن نعزل الوجه عما يحيط به. فإذا ما نظرتى هربته عن كل ما يحوطه، وإذا ما نظرتى (انتباهى) منعت هذا الوجه من أن يختلط ببقية العالم وأن يفر إلى ما لا نهاية عبر دلالات غائمة أكثر فأكثر، وإذا ما، على العكس، تحققت هذه العزلة التى فصلته نظرتى بواسطتها عن العالم، فإن دلالته الوحيدة ستتوافد وتتكدس داخل هذا الوجه (أو هذا الشخص أو هذا الكائن، أو هذه الظاهرة). أريد أن أقول بأن معرفة وجه، إذا أرادت أن تكون معرفة استتيقية، فإنه يتحتم عليها أن ترفض أن تكون تاريخية.

لفحص لوحة، من الضرورى بذل جهد أكبر واتباع عملية أكثر تعقيداً. والواقع أن الرسام - أو النحات - هما اللذان أنجزا من أجلنا، العملية الموصوفة آنفًا. وإذن، فإن عزلة الشخص أو الشىء المشخصين هى التى أعيد تكوينها لنا، ونحن الذين ننظر لإدراكها والتأثر بها، يتحتم علينا أن نمتلك تجربة للفضاء، لا فى استمراريته بل فى انقطاعه.

كل شىء يخلق فضاءه اللامنتهى.

إذا نظرت إلى اللوحة. كما قلت، فإنها تبدو لى فى عزلتها المطلقة، عزلة الشىء، كلوحة. لكن ليس هذا هو ما كان يشغلنى، بل ما يجب أن تقدمه قماشة اللوحة. وإذن، فإن تلك الصورة المثبتة فوق القماشة، والشىء الواقعى الذى تمثله هو ما أريد، فى نفس الآن، أن أمسكه فى عزلته. ينبغى، إذن أن أحاول، أولا، عزل اللوحة فى دلالاتها بصفتها





شيئًا (قماشة، إطارًا، إلخ...)، لكى تكف عن الانتماء إلى أسرة الرسم الواسعة (مع احتمال أن أعيدها إليها فيما بعد)، لكن لا بد لصورة القماشة أن ترتبط بتجربتى عن الفضاء، وبمعرفتى لعزلة الأشياء والكائنات أو الأحداث كما وصفت ذلك من قبل.

والذى لم يهتز قط لهذه العزلة لن يعرف جمال الرسم. وإذا زعم أنه يعرف فإنما يكذب .

كل تمثال، بوضوح، مختلف عن التماثيل الأخرى. لا أعرف إلا تماثيل النساء التى كانت «أنيت» قد توضعت لها، وتماثيل «دييكو» النصفية - وكل إلهة وهذا الإله - هنا أتردد : إذا كنت أمام تلك النسوة أحس بكونى أمام إلهات - إلهات وليس أمام تمثال الإلهة -، فإن نصفية دييكو لا تدرك قط هذا العلو، ولحد الآن لم يتقهقر قط - ليعود بسرعة مرعبة - إلى هذه المسافة التى كنت أتحدث عنها. سيكون، بالأحرى، تمثالا نصفيًا لكاهن ينتمى إلى إكليروس رفيع المقام. ليس الله. لكن كل تمثال، مهما كان مختلفًا، فإنه يرتبط دومًا بنفس الأسرة المتعالية والمتجهمة. مألوف وجد قريب. منيع.

سألنى جياكوميتى، الذى قرأت عليه هذا النص، ما هو فى رأيى مصدر هذا الاختلاف فى الكثافة بين تماثيل النساء ونصفيات دييكو.

أنا - ربما - (أتردد كثيرًا فى الإجابة) .... ربما، بالرغم من كل شىء، تبدو لك المرأة طبيعيا أكثر بعدًا ... أو أنك تريد أن تبعدها...

رغمًا عنى، وبدون أن أقول له شيئًا، أستحضر صورة الأم، الموضوعة فى أعلى مرتبة، أو لست أدرى؟

هو – نعم، ربما كان الأمر كما تقول.

تابع قراءته – وتابعت أنا أفكارى التى تتناسل – لكنه رفع رأسه وأزاح عن أنفه نظارتيه المكسرتين الوسختين.

هو – ربما لأن تماثيل «أنيت» تظهر الشخص برمته، بينما نييكو لا يظهر سوى نصفه الأعلى. إنه مقطوع، وإذن فإنه متواضع عليه. وهذه المواضعة هى التى تجعله أقل بعداً .

ظهر لى تفسيره صحيحاً .

أنا – أنت محق. إن ما ذكرته يضفى عليه طابعًا «اجتماعيًا» .

هذا المساء وأنا أكتب هذه الملاحظة، وجدتنى أقل اقتناعًا بما قاله لى، لأننى لا أعرف كيف كان سيشكل السيقان، أو بالأحرى بقية الجسد، ذلك أن فى مثل هذا النحت، كل عضو أو جارحة هو امتداد لجميع الأعضاء الأخرى من أجل تكوين الفرد المتماسك المنصهر لدرجة أن العضو يفقد حتى اسمه. «هذه» الذراع لا يمكن تخيلها بدون الجسد الذى يشكل استمرارها ويدل عليها إلى أقصى حد (ما دام الجسد امتداداً للذراع)، ومع ذلك فإننى لا أعرف ذراعًا أكثر كثافة ووضوحاً من هذه الذراع .

هذا التشابه، فيما يبدو لى ، غير راجع إلى «طريقة» الفنان، ذلك أن كل وجه له نفس الأصيل، الليلى ولا شك، إلا أنه مموضع جيداً داخل العالم .

أين ؟

منذ أربع سنوات تقريباً، كنت فى القطار. أمامى فى المقصورة كان يجلس عجوز صغير مخيف. وسخ، وظاهرياً شرير وهذا ما أثبتته لى بعض أفكاره. عازف عن متابعة محادثة معه، حاولت أن أقرأ، لكن بالرغم منى كنت أنظر إلى هذا العجوز القصير : كان فى منتهى البشاعة نظرته تقاطع، كما يقال، نظرتى، ثم لفترة قصيرة أو طويلة، لم أعد أذكر، لكننى أحسست فجأة الإحساس الأليم – نعم، الأليم – بأن أى إنسان «يساوى» بالضبط – أستسمح فأنا أريد أن أبرز «بالضبط» – قيمة أى إنسان آخر. قلت لنفسى : «أى واحد يمكن أن يحظى بالحب خارج بشاعته، وبلاهته، وخبثه».

إنها نظرة مسترسلة أو سريعة امتزجت بنظرتى وجعلتنى أحس بذلك. وما يجعل إنسانا قادراً على أن يحظى بالحب خارج بشاعته أو خبثه، هو الذى يسمح تدقيقًا بأن تحب هاتين الصفتين. وعلينا ألا نخطئ : فالأمر لم يكن يتعلق بطيبوبة صادرة عنى، بل بتعرف وإقرار. ونظرة جياكوميتى قد رأت ذلك منذ أمد طويل، وهى تعيد تقديمه لنا. أقول ما أستشعره : فهذه القرابة المظهرة من خلال وجوهه، تبدو لى بمثابة تلك النقطة الثمينة حيث الكينونة البشرية ترتد إلى الأكثر تمنعًا على الاختزال فيها : إلى عزلتها فى أن تكون بالضبط مساوية لأى شىء آخر .

وإذا كان العارض الطارئ – نتيجة لكون وجوه تماثيل جياكوميتى غير قابلة للفساد أو التلف – منتفياً، فماذا يبقى إذن؟

إن الكلب البرونزى لجياكوميتي مثير للإعجاب. وقد كان أكثر جمالا عندما كانت مادته الغريبة : الجبس، القنب أو مشاقة الكتان المختلط، يتمزق نسيجها. وانحناءة قدمه الأمامية بدون مفصل بارز حساسة مع ذلك، وهى على جانب كبير من الجمال لدرجة أنها تقرر وحدها المشية المرنة للكلب. ذلك أنه يجيل، وهو يتشمم، خطمه الممتد على مستوى الأرض. إنه هزيل.

كنت قد نسيت القطة الرائعة : فى الجبس، من الخطم إلى طرف الذنب، تكاد تكون أفقية وقادرة على أن تمر من جحر فأر. إن أفقيتها الصلبة تشكل جيداً الشكل الذى تحتفظ به القطة حتى عندما تكون مقوسة.

ولما تعجبت لوجود حيوان بين تماثيله - هو الوحيد بين الوجوه التى نحتها - قال :

هو - هذا أنا. ذات يوم رأيتنى فى الشارع هكذا. كنت الكلب.

إذا كان الكلب قد اختير، أول الأمر، كعلامة على البؤس والعزلة، فإنه يخيل إلى أنه قد رسم مثل توقيع بالحروف الأولى منسجم : انحناءة الظهر متجاوبة مع انحناءة القدم، إلا أن هذا التوقيع هو أيضاً تجميل سام للعزلة.

* * *

هذه المنطقة السرية، هذه العزلة حيث تلجأ الكائنات - والأشياء أيضاً - هى التى تضفى على الشارع كثيراً من الجمال. مثلاً : أنا





جالس فى الحافلة، وليس لى إلا أن أنظر إلى الخارج. الشارع ينحدر والحافلة تنزل بسرعة، بدورى أسرع حتى أتمكن من التوقف عند وجه أو إشارة، وسرعتى تقتضى من نظرتى سرعة مطابقة، وفى هذه الحالة، فإن أى وجه أو جسم أو وضع لم يحضر نفسه لى : إنهم عراة. أسجل : رجل جد طويل، جد نحيل، مقوس، والصدر غائر، نظارات وأنف طويل. مدبرة بيت سمينة تمشى متمهلة، ببطء، وبكآبة. عجوز ليس عجوزاً جميلاً، شجرة وحيدة إلى جانب شجرة هى وحيدة، إلى جانب واحدة أخرى...، موظف، وموظف آخر، وجماعة من الموظفين، مدينة برمتها آهلة بالموظفين المنحنين، وجميعهم ملتقون فى هذه التفصيلة التى يسجلها نظرى لديهم : ثنية الفم، وعياء الكتفين... كل وضع من أوضاعهم، ربما بسبب سرعة نظرتى وسرعة الحافلة، مخربش بسرعة وملتقطة عربسته بسرعة لدرجة أن كل كائن تكشف لى فى أكثر ما لديه جدة ولزوماً وهو دائماً جرح، بفضل العزلة التى يضعهم فيها هذا الجرح الذى لا يكادون يعرفونه مع أنه الموضع الذى تتوافد عليه كل كينونتهم. هكذا كأننى اخترق مدينة رسمها قلم رامبراندت حيث كل واحد وكل شىء ملتقط فى حقيقته التى تترك وراءها الجمال التشكيلى. المدينة – المصنوعة من العزلة – ستكون رائعة بالحياة سوى أن حافلتى تمر فى طريقها بعاشقين يقطعان ساحة. يتخاصران والفتاة اخترعت إشارة فاتنة بوضع يدها الصغيرة فى جيب السدس بيلودجينز الشاب، وبذلك فإن هذه الإشارة اللطيفة والمحضرة قد ابتذلت صفحة من هذه الرائعة .

إن العزلة، كما أفهمها، لا تعني شرطًا بئيسًا، بل هي بالأحرى مملكة سرية، ولا تواصل عميق إلا أنه معرفة غامضة ، قليلاً أو كثيراً، بتفرد متمنع حصين.

* * *

لا أقدر أن أمنع نفسي عن ملامسة التماثيل : أحول عيني ويدي تواصل وحدها اكتشافاتها : العنق، الرأس، القفا، الكتفان ...

تتدفق الإحساسات على حافة أصابعي. وما من إحساس ليس مختلفا بحيث إن يدي تجوس منظراً في منتهى التنوع والحيوية.

فردريك II – (أظن وهو يستمع إلى «الناي المسحور») يخاطب موزار :

ما أكثر النوتات، ما أكثرها !

موزار – مولاي ، ليست هناك واحدة زائدة.

تصنع أصابعي، إذن، من جديد، ما صنعته أصابع جياكوميتي، لكن بينما كانت أصابعه تبحث عن مرتكز في الجبس المبلول أو الطين، فإن أصابعي تخطو بوثوق فوق خطواته. ثم – أخيراً! – يدي تنظر، يدي تعيش.

يظهر لي أن جمال منحوتات جياكوميتي، كامن في ذلك الانتقال اللامنقطع واللامتوقف من المسافة الأكثر بعداً إلى الألفة الأكثر قرباً : وهذا الانتقال ذهاباً وإياباً، لا ينتهي وبذلك يمكن القول إن المنحوتات في حركة .

نخرج لتناول كأس. هو، يشرب قهوة. يتوقف ليستوعب بكيفية أفضل الجمال الحاد لشارع «أليزيا»، جمال خفيف بفضل أشجار الأقاقيا التى تظهر كأن أوراقها الحادة المفولذة، لشفافيتها، بالشمس الأكثر اصفراراً، تنتشر فوق الشارع قراضة ذهب.

هو - هذا جميل، جميل...

عاود السير وهو يعرج. يقول لى بأنه كان جد سعيد حينما علم أن عمليته الجراحية - بعد حادثة - ستتركه أعرج. لذلك فإننى سأخاطر قائلاً : ما تزال تماثيله تعطينى الانطباع بأنها تلتجئ، فى آخر المطاف، إلى عاهة سرية أجهلها، هى التى تضفى عليها العزلة.

جياكوميتى وأنا - وبعض الباريسيين بدون شك - نعرف بأنه يوجد فى باريس، فى موضع سكناه، شخص ذو أناقة كبيرة، رقيق ومتعال وعمودى متفرد ورمادى- لون رمادى جد حنون - وهذا الشخص هو شارع «أوبر كامبف» (Operkampf) الذى يغير، لنزقه، اسمه فيصبح فى الجزء الأعلى شارع «منيلمونطان». جميل مثل إبرة، يصعد حتى السماء. إذا قطعنا هذا الشارع راكبين سيارة من شارع ڤولتير، فإننا بقدر ما نصعد بقدر ما ينفتح لكن بطريقة غريبة: فالمنازل، بدلاً من أن تتباعد، تتقارب وتقدم واجهات ومسننات جد بسيطة وعلى جانب كبير من الابتذال، إلا أنها، وقد تحولت حقيقة بفضل شخصية هذا الشارع، تتلون بنوع من الطيبوبة الأليفة والبعيدة فى آن. ومنذ مدة، وضعوا فيه صفائح أسطوانية صغيرة، بليدة، زرقاء غامقة يخترقها قضيب أحمر،

وهذه مخصصة للإشارة إلى أن وقوف السيارات ممنوع. هل ضاع الشارع؟ إنه أكثر جمالاً. لا شيء - البتة - يمكن أن يبشعه .

ماذا حدث إذن ؟ من أين انتزع الشارع مثل هذه العذوبة النبيلة ؟ كيف يمكنه أن يكون - في آن، جد حنون وجد بعيد، وما السبب في أن الناس ترتاده باحترام؟ ليسمح لي جياكوميتي، لكن يظهر لي أن هذا الشارع ليس شيئًا آخر غير أحد تماثيله الكبيرة الذي هو في نفس الوقت قلق ومرتعش ورائق.

وهذا التشابه ينطبق حتى على أقدام التماثيل...

لابد من كلمة هنا: فيما عدا رجاله السائرين، فإن جميع تماثيل جياكوميتي لها أقدام كأنها مأخوذة في كتلة واحدة مائلة، جد ثخينة، تشبه بالأحرى قاعدة تمثال. الجسد، وقد انطلق من هنا، يسند رأسًا صغيراً إلى بعيد وإلى الأعلى. هذه الكتلة الضخمة - تناسباً مع الرأس - من الجبس أو البرونز، تستطيع أن توهمنا بأن هذه الأقدام محملة بكل المادة التي يتخلص منها الرأس... أبداً، فهناك تبادل مستمر بين هذه الأقدام الضخمة وبين الرأس. هذه النسوة لا يخرجن من طين ثقيل: عند الغسق سينزلن منزلقات على شاطئ أغرقه الظل .

* * *

تبدو تماثيله منتمية إلى عصر ميت، وقد اكتشفت بعد ما الزمن والليل - اللذان صنعاها بذكاء - أفسداها لإعطائها هذا الطابع العذب

والقاسى فى آن، طابع الخلود الذى يمر. أو أنها كذلك، تخرج من فرن وكأنها رواسب اكتواء مرعب : فبعد انطفاء اللهب كان يتحتم أن يظل هذا .

لكن أى لهب !

قال لى جياكوميتى بأنه قديماً كان يفكر فى أن يصوغ تمثالاً ويدفنه (نقول فى خاطرنا توّاً : «لتكن الأرض خفيفة الوطء عليه».) لا ليكتشفه أحد، أو فى هذه الحالة يكون الاكتشاف فيما بعد عندما يختفى جياكوميتى نفسه وتختفى حتى ذكرى اسمه .

هل كان دفن التمثال يعنى اقتراحه على الموتى ؟

عن عزلة الأشياء :

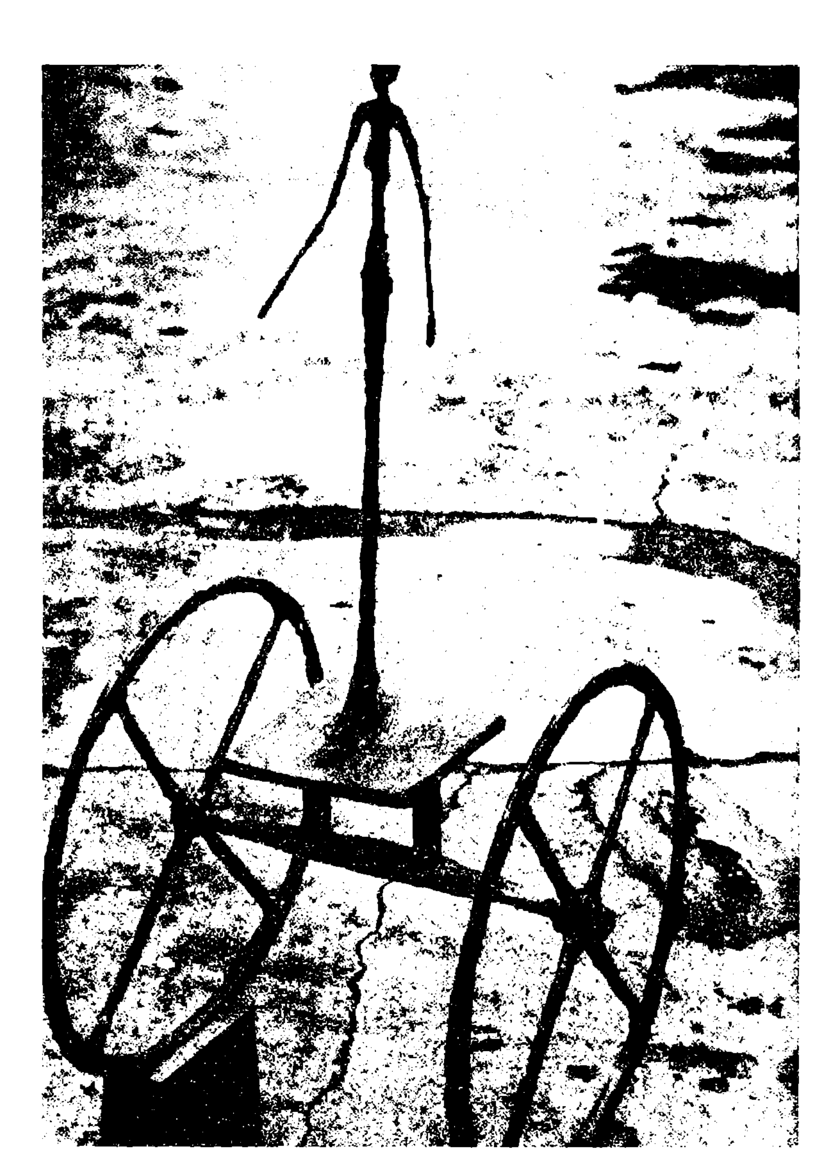
هو – ذات يوم، كنت فى غرفتى أنظر منشفة موضوعة على كرسى. وعندئذ تكون لدى انطباع بأنه، ليس فقط كل شىء كان وحيداً، بل كان له وزن – أو بالأحرى غياب للوزن – يمنعه من أن يثقل على الآخر. كانت المنشفة وحيدة لدرجة أن انطباعا تكون لدى بأننى استطيع أن أرفع الكرسى بدون أن تغير المنشفة مكانها. كان لها مكانها الخاص، ووزنها الخاص وحتى صمتها الخاص. كان العالم خفيفًا. خفيفا ...

* * *

لو كان يريد أن يقدم هدية لأحد يقدره أو يعزه، فلربما يبعث له وهو متأكد من إكرامه، نجارة متجعدة يأخذها من عند نجار، أو قطعة لحاء من شجرة البتولة .

عن لوحاته. مرئية داخل المرسم (بالأحرى معتم، فجياكوميتى يحترم لهذه الدرجة جميع المواد، بحيث إنه يغضب إذا ما «أنيت» أزالت الغبار العالق بالنوافذ)، لأننى لا أستطيع أن آخذ سوى مسافة قصيرة، فإن البورتريه يبدو لى، أول الأمر، وكأنه تداخل للخطوط المنحنية، للفواصل، للدوائر المغلقة المخترقة بخط قاطع، وهى بالأحرى وردية أو رمادية أو سوداء - ولون أخضر غريب يختلط بها أيضا - تداخل جد هش كان بصدد إنجازه، وحيث كان، بلاشك، يضيع. لكن لى فكرة إخراج اللوحة إلى الساحة : النتيجة مخيفة. فبقدر ما أبتعد (حتى إذا ما فتحت باب الساحة وخرجت إلى الشارع متقهقراً مسافة عشرين متراً) فإن الوجه، بكل نموذجه المجسم، يظهر أمامى، يفرض نفسه - طبقًا لتلك الظاهرة التى سبق أن وصفتها من قبل، والخاصة بوجوه جياكوميتى - ويأتى لملاقاتى منقضا علىَّ ثم يسرع داخل القماشة التى كان يغادرها، ويصبح متوفراً على حضور وواقعية وبروز فى منتهى القوة .

قلت «نموذجه المجسم»، لكن الأمر يتعلق بشىء آخر، ذلك أنه لم يهتم قط بفوارق الألوان ولا بالظلال ولا بالقيم المتواضع عليها. فهو يحصل، إذن، على شبكة طولية ليست سوى رسوم داخل الرسم. لكن - وهنا لم أعد أفهم - عندما لم يبحث قط عن التضريس بواسطة الظلال أو فوارق الألوان، أو بواسطة وسائل أية مواضعة رسمية، ها إنه يحصل على التضريس الأكثر روعة. «تضريس» ؟ إذا تأملت جيداً اللوحة، فإن هذه الكلمة لا تلائم المقصود. فالأمر يتعلق، على الأصح، بصلابة غير





قابلة للتكسير حاصل عليها الوجه الذى سيكون له وزن ذرى فى منتهى العظم. إنه لم يشرع فى الحياة على شاكلة بعض الوجوه التى يقال عنها إنها حية لكونها ملتقطة خلال لحظة خاصة من حركاتها، ولكونها معلمة بحادثة لا تنتمى لسوى تاريخها، إن الأمر يكاد يكون عكس ذلك : فالوجوه التى يرسمها جياكوميتى تبدو مكتنزه كل الحياة لدرجة أنها لم تعد لها لحظة تعيشها، ولم تبق لها إشارة تصنعها، وقد عرفت أخيراً (ليس لأنها ماتت من قليل) الموت لأن حياة أكثر من اللازم مكدسة فيها. منظوراً إليه من مسافة عشرين متراً، كل بورتريه هو كتلة حياة صغيرة صلبة كأنها حصاة، ومحشوة كأنها بيضة تستطيع، بدون جهد، أن تغذى مائة بورتريه أخرى .

* * *

كيف يرسم : يرفض أن يضع فرقًا فى «المستوى» – أو فى التصميم – بين مختلف أجزاء الوجه. نفس الخط حيث المجموعة نفسها للخطوط يمكن أن يستعمل للوجنة والعين والحاجب. بالنسبة له، ليست العيون زرقاء والوجنات وردية، والحاجب أسود ومقوسًا، هناك خط مستمر مكون من الوجنة والعين والحاجب. ليس هناك ظل الأنف على الوجنة، أو بالأحرى، إذا كان موجوداً فإنه يجب أن يعامل وكأنه جزء من الوجه بنفس الملامح والانحناءات الصالحة هنا أو هناك .

موضوعًا وسط زجاجات بنزين عتيقة، يبدو ملون جياكوميتي، هذه الأيام، بمثابة بركة من الطين ذات ألوان رمادية مختلفة.

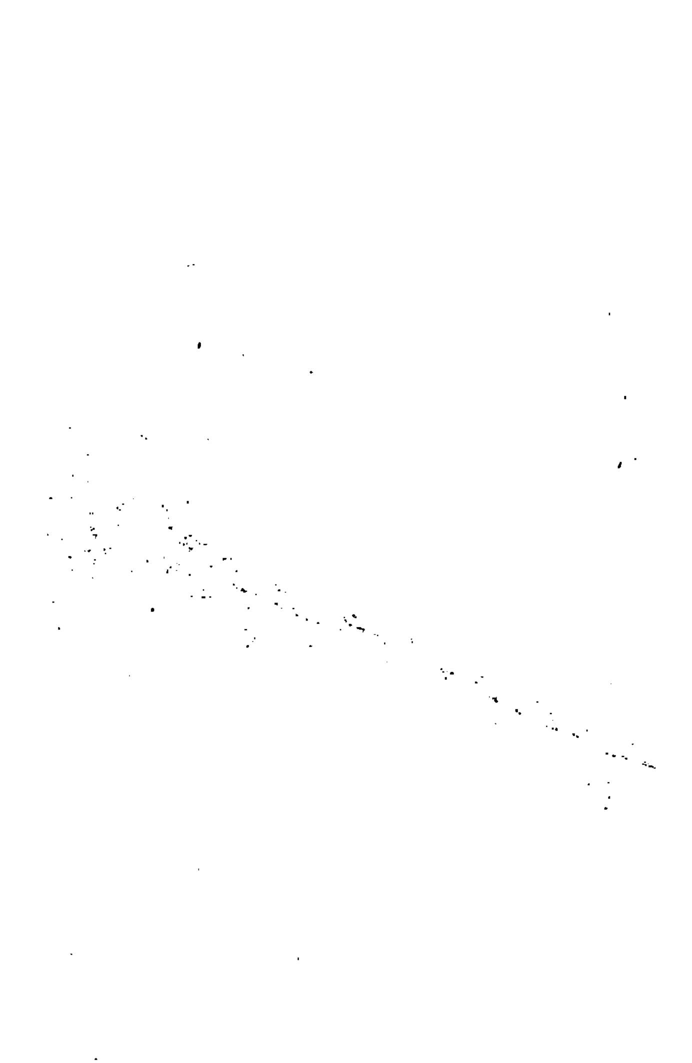
* * *

إن هذه القدرة على عزل شيء، أو على جعل دلالاته الخاصة والوحيدة تتدفق داخله، لا تكون ممكنة إلا عن طريق الإلغاء التاريخى للذى ينظر. يتحتم على الناظر أن يبذل جهدًا استثنائيًا كى يتخلص من كل تاريخ بحيث لا يصبح نوعًا من الحاضر الأبدى، بل يكون، بالأحرى، ركضًا محمومًا ومتواصلاً لماض نحو مستقبل، ونوسانًا من الطرف الأقصى إلى الطرف الآخر، حائلاً دون الراحة .

إذا نظرت إلى الدولاب لأعرف «أخيرًا» ما هو، فإننى ألغى كل ما ليس إياه. والجهد الذى أبذله يجعل منى كائنًا غريبًا: هذا الكائن، هذا الملاحظ، يكف عن أن يكون حاضرًا وحتى عن أن يكون ملاحظًا حاضرًا. إنه لا يتوقف عن التراجع إلى ماض وعن استشراف مستقبل غير محدد. إنه يكف عن أن يكون هنا من أجل أن يظل الدولاب، ومن أجل أن تتلاشى جميع العلائق العاطفية أو المنفعية بينه وبين الدولاب.

(سبتمبر ١٩٥٧) أجمل تمثال لجياكوميتى - أتحدث عن فترة ما قبل ثلاث سنوات - اكتشفته تحت الطاولة وقد انحنيت لالتقاط عقب سيجارتى. كان وسط الغبار مخبأ، وكان معرضًا لأن تثلمه قدم زائر خشن الحركات ...





هو – إذا كان التمثال قويًا حقًا، فإنه سيكشف عن نفسه حتى إذا ما خبأته.

هو – هذا جميل ! ... جميل!...

عيناه تتسعان ، وابتسامته ودودة. كان يتحدث عن الغبار المغطى لجميع زجاجات البنزين القديمة المكدسة فوق طاولة المرسم.

* * *

الغرفة، غرفته وغرفة «أنيته» مزدانة ببلاط أحمر. قديما كانت الأرض من الطين المطروق. كان المطر ينزل داخل الغرفة. ولم يقبل جياكوميتى تبليطها إلا بألم شديد بلازمه. أجمل بلاط لكنه الأكثر بساطه. يقول لى جياكوميتى بأنه لن يكون له مسكن آخر سوى هذا المرسم وهذه الغرفة. ولو كان ممكنا، فإنه كان يؤثر أن يكونا متواضعين أكثر .

كنت أتغدى يومًا مع سارتر، فكررت على مسمعه الصيغة التى قلتها بصدد التماثيل : «البرونز هو الذى يربح» .

قالى لى سارتر: «ما تقوله هو ما يمكن أن يدخل أعظم سرور على نفس جياكوميتى. إن حلمه هو أن يختفى تماماً وراء عمله. وسيكون أكثر سروراً لو أن البرونز هو الذى ظهر من تلقاء نفسه».

من أجل أن أروض العمل الفنى بطريقة أفضل، أستعمل عادة طريقة معينة: أضع نفسى، بقليل من الاصطناع، فى حالة سذاجة

وأتحدث عن العمل وأتحدث إلى جياكوميتى أيضا، فى النبرة الأكثر اعتيادية بل وأتباله قليلاً. أول الأمر أقترب. أنا أحدثكم عن الأعمال الأكثر نبلاً، وأبذل جهداً في أن أكون أكثر سذاجة وخشونة مما أنا عليه، هكذا أحاول أن أتخلص من خجلى.

«كم هو مضحك هذا الذى أراه... إنه أحمر... هذا أحمر... وهذا أزرق... والصباغة يمكن أن نقول إنها طين...».

يفقد العمل الفنى بعضاً من جلاله، وبواسطة تعرف مألوف، أقترب على مهل من سره... لكن مع عمل جياكوميتى لاشىء من ذلك يفيد. إنه بات جد بعيد، ويستحيل التظاهر معه ببلاهة لطيفة. إنه يأمرنى، بقساوته، أن أعود إلى الالتحاق بتلك النقطة المتوحدة، المنعزلة من حيث يتحتم النظر إليه.

* * *

رسومه. لا يرسم جياكوميتى إلا بالريشة أو بالقلم الصلب، وكثيراً ما يثقب الورق أو يمزق. الخطوط المنحنية صلبة بدون رخاوة ولا عذوبة. ويخيل إلى أن خطًا، بالنسبة له، هو رجل : إنه يعامله معاملة الند للند. الخطوط المنكسرة حادة وتضفى على رسومه مظهراً لامعًا بفضل مادة القلم الجرافيتية أيضا والمكتومة بطريقة لا تخلو من مفارقة. ألماس. وهى ألماس أكثر بسبب كيفية استعمال البياضات. فى رسوم المناظر مثلاً :

سيكون مجموع الصفحة ماسة، أحد أضلاعها مرئى نتيجة لخطوط منكسرة وحاذقة، بينما الضلع الذى يسقط منه الضوء - أو بدقة أكثر، الذى سيعاد إرسال الضوء منه - لن يسمح بأن نبصر شيئًا آخر سوى البياض. هذا يعطينا جواهر عجيبة - نتذكر رسوم سيزان المائية - بفضل هذه البياضات حيث يوجد رسم لا مرئى مضمراً، والإحساس بالفضاء محصل عليه بقوة تجعل هذا الفضاء يكاد يكون مهيأ للمسح. (كنت أفكر خاصة فى رسوم باطن البيوت مع المصباح المعلق، والنخيل، لكن منذ ذلك أنجز جياكوميتى سلسلة من أربعة رسوم تمثل طاولة داخل غرفة مقوسة، وهى رسم تتجاوز كثيراً الرسوم التى أستحضرها هنا). جواهر عجيبة مقصوصة، وماقصه جياكوميتى هو البياض، الورقة البيضاء.

عن الرسوم الأربعة الكبيرة الممثلة لطاولة.

فى بعض اللوحات (مونيه، بونارد...) الهواء يتحرك. وفى الرسوم التى أتحدث عنها - كيف أعبر ؟ ... - الفضاء يتحرك. والضوء كذلك. وبدون استعمال أى تعارض من تعارضات القيمة - ظل - ضوء - فإن الضوء يشع وبعض خطوط تنحته ...

صعوبات جياكوميتى مع وجه يابانى : اضطر البروفسور يانيهارا اليابانى الذى كان جياكوميتى يرسم بورتريه له، إلى أن يؤخر سفره لمدة شهرين، ذلك أن جياكوميتى لم يرض قط عن اللوحة التى كان يعيد رسمها كل يوم. وعاد البروفسور إلى اليابان بدون بورتريه. إن وجهه الفاقد للتضاريس، لكنه مهيب وعذب، قد أغرى عبقرية رسامنا واللوحات

المتبقية من هذه التجربة تثير الإعجاب بكثافتها : بعض خطوط رمادية تكاد تكون بيضاء، فوق خلفية رمادية تكاد تكون سوداء، مع نفس ذلك التراكم للحياة الذى كنت أتحدث عنه. لا سبيل إلى أن نضع فوقها شيئًا آخر، حبة حياة أكثر. إنها فى تلك المرحلة الأخيرة حيث الحياة تشبه المادة الجامدة. وجوه ممتصة .

* * *

أتخذ وضعية ليرسمنى جياكوميتى. يرسم بدقة المدفأة مع أنبوبها الموضوعين ورائى. وذلك بدون أن يرتبهما بعناية. يعرف أنه يتحتم عليه أن يكون دقيقًا، أمينًا مع حقيقة الأشياء .

هو - يلزم أن ننجز بدقة ما هو أمامنا .

أوافقه على ما قال، ثم بعد لحظة صمت .

هو - بالإضافة إلى ذلك يجب أن نصنع أيضًا لوحة .

يتأسف جياكوميتى على المواخير المنقرضة. أظن أنها قد احتلت - وذكراها ما تزال تحتل - مكانة كبيرة فى حياته تقتضى منا الحديث عنها. ويظهر لى أنه كان يرتاد المواخير وهو يكاد يكون متعبدًا. كان يذهب إليها ليرى نفسه راكعًا أمام معبود قاس وبعيد. بينه وبين كل مومس عارية ربما كانت هناك تلك المسافة التى لا تكف تماثيله عن وضعها بيننا وبينها، كل تمثال يبدو وكأنه يتقهقر أو يتقدم، داخل ليلة

بعيدة وثخينة لدرجة أنها تختلط بالموت : هكذا كل مومس عليها أن تلتحق بليلة غامضة حيث كانت سيدة. وهو، متروكًا فوق شاطئ يراها منه تصغر وتكبر في آن وخلال نفس اللحظة.

أخاطر أيضا بالقول : أليس الماخور هو ما تستطيع فيه المرأة أن تزدهي بجرح لن يخلصها قط من العزلة، وأليس الماخور هو الذي عتقها من كل تخصيص نفعي مكسبًا إياها، بذلك، نوعًا من الطهارة؟

* * *

كثير من تماثيله الكبيرة مذهبة.

طوال الوقت الذي تصارع فيه مع وجه يانيهار الياباني (يمكننا أن نفترض بأن هذا الوجه كان يعرض نفسه رافضًا أن ينتقل شبهه إلى القماشة كأنما كان يتحتم عليه أن يحمي هويته الفريدة النوع) كنت أمام مشهد مثير لرجل لم يكن يخطئ أبدًا، لكنه كان يضل الطريق طوال الوقت. كان يوغل دائمًا إلى أبعد داخل مناطق مستحيلة وبدون مخرج. وفي هذه الأيام تغلب على متاهة هذه المناطق، وما يزال عمله معتمًا ومعشيًا نتيجة لذلك. (الرسوم الأربعة الكبيرة عن الطاولة جاءت مباشرة بعد هذه الفترة). قال لي سارتر :

سارتر - رأيته أثناء فترة رسم الياباني، لم يكن مرتاحًا.

أنا – يقول دائمًا ذلك، إنه لا يكون مسرورًا قط .

سارتر – فى تلك الفترة كان حقًا يائسًا .

* * *

بصدد الرسوم كنت قد كتبت : «أشياء ثمينة إلى ما لا نهاية...» وكنت أريد أن أقول أيضًا إن البياضات (الفراغات) تعطى للصفحة قيمة الشرق – أو النيران – مادامت الخطوط مستعملة لا لكى تأخذ قيمة دلالية بل بغرض واحد هو إعطاء كل الدلالة للبياضات، لا توجد الخطوط هنا إلا لكى تعطى شكلاً وصلابة للبياضات. لننظر جيداً : ليس الخط هو الأنيق، بل الفضاء الأبيض المؤطر داخله. وليس الخط هو الممتلئ بل البياض .

* * *

لماذا إذن ؟

ربما لأنه بالإضافة إلى النخيل أو المصباح المعلق – وكذلك الفضاء الخصوصى حيث يندرجان – فإن جياكوميتى يحاول أن يعطينا حقيقة ملموسة عما لم يكن سوى غياب – أو إذا شئنا عما لم يكن سوى تشابه شكلى غير محدد – أى البياض، بل وحتى، بعمق أكبر، صفحة الورق. يظهر، مرة أخرى، أن جياكوميتى حدد لنفسه رسالة أن يضفى النبل على صفحة ورق أبيض، ما كان له أن يوجد لولا هذه الخطوط .



أمخطئ أنا ؟ ممكن .

ومع ذلك، فإنه بعد أن علق أمامه الورقة البيضاء، أحسست بأنه له من الاحترام والاحتراس تجاه ما تنطوى عليه من غموض، قدر ما له أمام شيء يرسمه .

(سبق أن لا حظت رسومه تستحضر الهيئة الطباعية لعبارة : «ضربة زهر النرد Coup de dé») .

مجموع عمل النحات والرسام يمكن أن يحمل عنوان : «الشيء اللامرئي».

* * *

ليس فقط التماثيل تقبل نحوكم كما لو كانت جد بعيدة آتية من غور أفق جد قصى، بل، حيثما توجدون بالنسبة لها، فإنها ترتب أمرها لكى تجعلكم أنتم الناظرين إليها في مستوى أدنى. إنها فى أقصى عمق أفق متقهقر إلى فوق هضبة، وأنتم فى أسفل التل. إنها تقبل متعجلة لتلتحق بكم ثم تتخطاكم.

* * *

أعود مرة أخرى إلى تلك النساء اللائى صرن الآن فى البرونز (عمومًا يكون مذهبًا ومؤكسدًا) : حولهن الفضاء يرتج. لم يعد شيء

مستكينًا. ربما لأن كل زاوية (صنعها أصبع جياكوميتي وهو يروض الصلصال) أو منحنى أو حدبة أو ذروة أو رأس معدن ممزق، ليست نفسها مستكينة. كل واحد من تلك العناصر يواصل إرسال الحساسية التي أبدعته. ما من رأس أو حد يقطع الفضاء ويمزقه، بميت.

* * *

على أن ظهر تلك النساء قد يكون أكثر إنسانية من وجههن. يبدو كأنما القفا، والكتفان، وتجويفة الكليتين، والإليتان، قد صيغت بـ «حب» أكثر مما صيغ به الوجه. منظوراً إليه من ثلاثة أرباع، قد يكون هذا الذهاب والإياب من المرأة إلى الإلهة، هو أكثر ما يثير البلبلة في النفس. أحيانًا، يكون الانفعال غير محتمل.

ذلك أنني لا أقدر أن أمنع نفسي من العودة إلى هذا الحشد من الحراس – المذهبين، المرسومين أحيانًا – الذين يأرقون ساهرين ثابتين في وقفتهم. وإلى جانبهم، كم تبدو تماثيل رودان، أو مايول، وكأنها تتأهب لتتجشأ ثم تنام!

تماثيل جياكوميتي (هذه النساء) تسهر بجانب ميت.

الرجل السائر، خيطيّ الشكل. قدمه مثنية. لن يتوقف قط عن السير. وهو يمشي فوق الأرض، أي فوق كوكب سيار.

عندما علم البعض بأن جياكوميتي كان يرسم صورة نصفية لي (كان وجهي بالأحرى مدوراً وثخيناً)، قالوا لي : «سيصنع لك رأسًا

طويلاً ودقيقًا». إنه لم ينجز بعد تمثالى النصفى من الطين، لكننى أظن أننى أعرف لماذا استعمل فى مختلف اللوحات، خطوطًا تظهر وكأنها تهرب انطلاقًا من الخط الوسطى للوجه - أنف، فم، ذقن - متجهة نحو الأذنين، وإذا أمكن، حتى تبلغ القفا. ذلك، فيما يبدو، أن وجها ما، يقدم كل قوة دلالته عندما يكون مواجهًا، ومن ثم يتحتم أن ينطلق كل شىء من هذا المركز ليتجه إلى تغذية وتقوية ما هو وراء، ما هو مخبأ. آسف لأننى سأعبر عن ذلك بكيفية سيئة، ولكننى أحس بأن رسامنا يجذب - مثلما يحدث عندما نشد الشعر إلى ما وراء الجبهة والصدغين - إلى الوراء (وراء القماشة) دلالة الوجه .

* * *

إن التماثيل النصفية لدييكو «يمكن» أن ينظر إليها من جميع الجوانب : ثلاثة أرباع، جانبيًا، من الظهر ... إلا أنه «يجب» أن ينظر إليها من الأمام. إن دلالة الوجه - شبهه العميق - بدلاً من أن تتراكم على الواجهة، فإنها تهرب، تتوغل فى اللانهائى. داخل موضع لا يدرك قط وراء التمثال النصفى .

(واضح أننى أحاول بالأخص أن أدقق انفعالاً وأن أصفه، ولا أقصد إلى شرح التقنيات التى استعملها الفنان).

هناك فكرة كثيراً ما يرددها جياكوميتى :

- لا بد من إضفاء قيمة ...

لا أظن أنه وجه مرة، مرة واحدة فى حياته، نظرة مزدرية إلى كائن أو إلى شىء. لا شك أن كل شىء يبدو له فى عزلته الثمينة.

هو – لن أستطيع قط أن أضع فى بورتريه كل القوة الموجودة فى الرأس. فمجرد العيش عملية تتطلب إرادة وطاقة كبيرتين.

أمام تماثيله ينتابنى أيضًا شعور آخر : إنها جميعها شخوص جميلة، ومع ذلك يظهر لى أن حزنها وعزلتها يشبهان حزن وعزلة رجل مشوه الشكل، أحس نفسه فجأة عاريًا، وقد انبسط تشوهه أمام ناظريه ويريد فى الوقت نفسه أن يقدم هذا التشوه إلى العالم ليعلن عزلته ومجده. تماثيل لا يطولها التلف .

بعض شخصيات الروائى جوهاندو تتوفر على هذا الجلال العارى : مثل مانجده فى روايته **Prudence Hautechaume** (١٩٢٧) (احتراس بنات التحليات) .

مسرة جد معروفة ومتجددة بدون انقطاع تلك التى تحس بها أصابعى عندما أجيلها – وعيناى مغمضتان – فوق تمثال من تماثيل جياكوميتى. أقول فى نفسى :

– لا شك أن كل تمثال من البرونز يعطى للأصابع نفس السعادة .

أحاول أن أعيد نفس التجربة على تمثالين صغيرين هما نسختان من دوناتيلو، يملكهما أصدقاء لى : البرونز لا يستجيب. أخرس. ميت .

جياكوميتى أو نحات العميان .





لكن قبل ذلك بعشر سنوات، عرفت نفس المسرة عندما كانت يدى وأصابعى وكفى تجوس مسالك شمعداناته. إن يدى جياكوميتى، وليست عيناه اللتين تصنعان أشياءه ووجوه تماثيله. إنه لا يحلم بها. بل يعانيها .

* * *

إنه يشغف بموديلاته. لقد أحب البروفسور اليابانى.

حرصه على تركيب الصفحات وإخرجها يتوافق كثيراً مع الإحساس الذى أشرت إليه آنفًا : إضفاء طابع النبل على الورقة أو القماش.

* * *

فى المقهى. بينما كان جياكوميتى يقرأ، أثار عربى بئيس، يكاد أن يكون أعمى، ضجة فى المقهى لأنه شتم زبونًا فرنسيًا... وأخذ هذا الأخير يحدق فى الأعمى بشراسة ويحرك فكيه كأنه يمضغ غيظه. الشخص العربى نحيل .

يزمجر الفرنسى متوجهًا إلى العربى الذى شتمه :

– لو لم تكن لديك هذه العصا البيضاء...

أعجبت، فى أعماقى، بكون عصا بيضاء تجعل هذا الأعمى أكثر قداسة من ملك، وأقوى من أكبر مبارز للثيران.

قدمت سيجارة للعربى. أصابعه تبحث عنها وتعثر عليها صدفة. إنه قصير القامة، ونحيل، ومتسخ الثياب، وسكران بعض الشىء، يتلعثم ولعابه يسيل. لحيته نادرة وسيئة الحلاقة. وداخل سرواله لا نتصور أن هناك ساقين. وإذن فإنه يقف بالكاد. وفى أصبعه خاتم زواج. قلت له بعض الكلمات بلغته :

– هل أنت متزوج ؟

جياكوميتى يتابع مطالعته ولا أجسر على إزعاجه، ربما كان تصرفى مع العربى يضايقه .

– لا... ليس لى امرأة، فى نفس الوقت الذى لى ذلك.

يأتى بحركة من يده تشير إلى أنه يستمنى .

– لا، ليس لى امرأة... عندى يدى... ثم مع يدى... لا، ليس هناك شىء، لا شىء سوى منشفتى... أو غطاء السرير...

عيناه البيضاوان الناحلتان، بدون نظرة، لا تتوقفان عن الحركة :
... ثم إننى سأعاقب... سيعاقبنى الله... أنت لا تعرف كل ما فعلته...

انتهى جياكوميتى من القراءة، سحب نظارتيه المكسرتين ووضعهما فى جيبه، ثم خرجنا. كنت أود أن أعلق على الحادثة، لكن بماذا كان سيجيبنى وماذا كنت سأقول ؟ أعلم أنه يعرف مثلى، أن هذا البئيس يحتفظ ويصون – بغيظ وغضب – تلك النقطة التى تجعله مطابقًا للجميع وأكثر نفاسة من بقية العالم : ذلك الشىء الذى يستمر بعدما تقهقر إلى ذاته، إلى أبعد نقطة ممكنة، مثل البحر عندما ينحسر ويترك الشاطئ .

سردت هذه الحكاية لأنه يخيل إلىّ أن تماثيل جياكوميتى قد انسحبت - تاركة الشاطئ - إلى ذلك المكان السرى الذى لا أستطيع أن أصفه ولا أن أدققه، إلا أنه يجعل كل إنسان، عندما يلتجئ إليه، أكثر نفاسة من الآخرين.

قبل ذلك بكثير، كان جياكومتى قد حكى لى غرامياته مع متسكعة عجوز، لطيفة، رثة الثياب، كان باستطاعته أن يبصر، عندما كانت تسليه، الأورام التى تحدب جمجمتها الفارغة تقريبا من الشعر :

هو - كنت أحبها كثيراً. وعندما غابت يومين أو ثلاثة أيام، كنت أخرج إلى الشارع لأنظر إذا كانت آتية... كانت تساوى جميع النساء الجميلات، أليس كذلك ؟

أنا - كان عليك أن تتزوجها وأن تقدمها إلى الناس بصفتها السيدة جياكوميتى.

ينظر إلى، ويبتسم قليلاً :

هو - أتعتقد ذلك ؟ لو أننى فعلت ما تقول، لكنت رجلا غريبًا، أليس كذلك ؟

أنا - فعلاً .

لابد هناك صلة بين هذه الوجوه القاسية، المتوحدة، وبين ذوق جياكوميتى المنجذب إلى المومسات. ولحسن الحظ فإن كل شىء ليس قابلاً للتفسير، ولا أستطيع أن أميز بوضوح هذه الصلة، إلا أننى أستشعرها .

ذات يوم قال لى :

هو – ما يعجبني عند المومسات، هو أنهن لا ينفعن في شيء، إنهن هنا، هذا كل ما في الأمر .

لا أظن أنه رسم واحدة من تلك المومسات (وقد أكون مخطئًا في هذا الظن)، لو تحتم عليه أن يفعل، لوجد نفسه أمام كائن يحمل عزلته التى تنضاف إليها عزلة أخرى تنحدر من اليأس أو من الخواء .

أقدام غريبة أو قواعد تماثيل غريبة ! سأعود إليها بعد حين. إلا أنه (وفى جميع الحالات عند أول نظرة) حسب مقتضى فن النحت وقوانينه (معرفة الفضاء وإعادة تكوينه)، يظهر أن جياكوميتى هنا – وليسمح لى – يلازم طقسًا صميمًا هو الذى سيجعله يعطى للتماثيل قاعدة سلطوية، أرضية، إقطاعية. وتأثير هذه القاعدة، علينا، هو تأثير سحرى... (سيقال لى إن كل الوجه سحرى، نعم، لكن القلق والافتتان الصادرين إلينا من هذه القدم المشوهة الخرافية ليسا من نفس نسق الأجزاء الأخرى. بصراحة، أظن أن فى هذا الجزء من التمثال (القاعدة) انقطاعًا فى صنعة جياكوميتى : هو عجيب فى الطريقتين إلا أنه مُتضَاد. بواسطَة الرأس، والكتفين، والذراعين، والحوض، ينيرنا. وبالقدمين يَفْتِنُنا).

* * *

لو استطاع جياكوميتى، لاختزل نفسه إلى مسحوق، إلى غبار، وكم كان سيكون سعيداً!

– لكن «المومسات» ؟

يصعب على الغبار أن يستميل قلوب «الموسسات» وأن يغزوهن. ربما كان سيذهب ليختبئ بين ثنايا جلدهن لكى يتكون لديهن قليل من الدَّرَنِ .

ما دام جياكومتى يهبنى حق الاختيار، فقد قررت - بعد تردد لن يتوقف إلا عند موتى أو موته - أن أختار رأسًا صغيراً يمثلنى أنا (وهنا أفتح قوسين)، هذا الرأس هو فى الواقع جد صغير. وحيد داخل القماشة فإنه لا يقيس أكثر من سبعة سنتيمترات ارتفاعًا وثلاثة ونصف أو أربعة عرضًا، ومع ذلك فإن له قوة وثقل وأبعاد رأسى الحقيقى. عندما أخرج اللوحة من المرسم لرؤيتها أجدنى محرجا، متضايقًا، لأننى أعرف نفسى داخل اللوحة بقدر ما أعرفنى وأنا أمامها أنظر إليها. إذن، قررت أن آخذ هذا الرأس الصغير (المحشو بالحياة، والثقيل الوزن لدرجة أنه يبدو بمثابة كرة صغيرة من الرصاص أثناء انقذافها).

هو - طيب، أعطيك إياها. (ينظر إلى) لا أكذب. إنها لك (ينظر إلى اللوحة ويقول بقوة أكبر وكأنه ينتزع أحد أظافره) : إنها لك. باستطاعتك أن تحملها... لكن فيما بعد، يجب أن أضيف قطعة قماش فوقها.

الآن وقد أشار إلى ذلك، أرى فعلا أن هذا التصحيح يفرض نفسه، لكن سواء بالنسبة للوحة نفسها التى يصيرها رأسى صغيرة، أو بالنسبة لرأسى الذى يأخذ بذلك كل ثقله.

أنا جالس، منتصب الظهر، ثابتًا، متصلبًا (إذا تحركت، فإنه يعيدنى سريعًا إلى النظام والصمت والراحة) فوق كرسى مطبخ غير مريح إطلاقًا .

هو – (وهو ينظر إلى بتعبير مذهول) : «كم أنت جميل !».

حرك الفرشاة فوق القماشة مرتين أو ثلاثًا بدون أن يتوقف، فيما يظهر، عن اختراقى بنظرته. يتمتم مرة أخرى وكأنه يخاطب نفسه : «كم أنت جميل».

ثم يضيف هذه الملاحظة التى أدهشته أكثر : « مثل بقية الناس، هين ؟ لا أكثر ولا أقل» .

هو – عندما أتنزه، فإننى لا أفكر قط فى عملى .

ربما كان ذلك صحيحًا، لكنه بمجرد ما يدخل إلى مرسمه يشرع فى العمل بطريقة غريبة. إنه، فى آن، متوجه نحو إنجاز التمثال. وإذن، بعيد عن هنا، خارج كل اقتراب. وحاضر، لا يكف عن التشكيل .

بما أن التماثيل فى هذه الفترة، جد مرتفعة، فإنه يقف أمامها – وهى من صلصال داكن – ويجعل أصابعه تصعد وتنزل كأنها أصابع بستانى يشذِّب أو يُطعِّم شجرة وَرْد متسلقة. الأصابع تلعب على امتداد التمثال، وكل المرسم يرتج ويحيا. ينتابنى هذا الانطباع الغريب بأنه، إذا كان هنا، وبدون أن يمس التماثيل القديمة المنتهية، فإنها تتحول وتتبدل لأنه يعمل فى تمثال آخر. على أن هذا المرسم الواقع فى الطبقة الأرضية، يومئ بأنه سيتهدم بين الفينة والأخرى. إنه من الخشب المنخور ومن المسحوق الرمادى، والتماثيل من الجبس تشير إلى الحبل، ومشاقة الكتان أو رأس سلك حديدى، واللوحات الملونة بالرمادى... كلها فقدت، منذ أمد طويل، ذلك الهدوء الذى كانت تكتسيه عند بائع اللون... كل شىء ملطخ وله طابع اللغز

الرمـزى، وكل شـىء عـابر وعلى أهـبة السـقـوط. كل شـىء ينزع إلى التحلل، الكل يطفـو : إلا أن كل هذا كأنما تم التقاطه عبر حـقـيـقـة مطلقـة. وعندمـا غـادرت المرسم، وحـينمـا أصـبـحـت فى الشـارع، لحظتئذ لم يعد شىء مما يحيط بى حقيقياً. هـل أقول ما أحس به ؟ داخل هذا المرسم، يموت رجل ببطء، يفنى، وتحت أعيننا يتحول إلى إلهات.

* * *

إن جياكوميتى لا يعمل من أجل معـاصريه، ولا من أجل الأجيال المقبلة : آخر الأمر، هو يصنع تماثيل تفتن الموتى.

هـل سـبق أن قلت ذلك ؟ إن كل شـىء يرسـمـه أو يلونه جـيـاكوميتى، يقتـرح علينا ويرسل نـحونا فكره الأكثر وداً وحبًا. إنه لا يظهر أبداً فى شكل مُشوَّش، ولا يريد قط أن يكون غولا ! على العكس،إنه يحمل نوعًا من الصداقة والسلام المطمئنين، أو إذا كانا يقلقان، فلأنهما على درجة كبيرة من الصفاء والندرة. أن نكون متفقين مع مثل هذه الأشياء (تفاحة، زجاجة مصباح معلق، طاولة، نخلة) معناه ضرورة رفض جميع التساهلات [مع الأشياء الأخرى].

كتبت بأن نوعًا من الصداقة يشع من الأشياء التى ترسل إلينا **فكرًا وديًا ... فى الواقع كنت أتكلم ببعض الوقاحة. ربما كان ما قلته ينطبق على «فيرمير»، أما جياكوميتى فإنه شىء آخر : فكون الشىء**

المرسوم من طرف جياكوميتى «أكثر إنسانية» - لأنه قابل للاستعمال ومستعمل من لدن الإنسان باستمرار - ليس هو ما يجعله يوثر فينا ويطمئننا، كما أن هذا التأثير لا يعدو إلى كون أفضل ما فى الحضور الإنسانى وأكثر عذوبة وحساسية قد تقمصه، بل على العكس، لأن ما يرسمه هو «ذلك الشىء» بكل الطراوة الساذجة للشىء. هو، ولا شىء آخر معه. هو فى عزلته الكاملة .

لقد عبرت عن ذلك بكيفية سيئة، أليس كذلك ؟

حاولوا أن تقولوا ذلك بكيفية مختلفة : يظهر لى أن جياكوميتى عندما يتصدى للأشياء، فإن عينه ثم قلمه الرصاصى يتخليان عن كل ترصد مسبق دنىء. إنه يرفض أن يضع - بدعوى إضفاء النبل أو الخساسة، حسب الموضة الراهنة - على الشىء المرسوم، أقل مسحة إنسانية ولو كانت هشة، قاسية أو متوترة .

أمام مصباح معلق يقول :

«هذا مصباح، إنه هو»، ولا شىء أكثر من ذلك .

وهذه المعاينة المفاجئة تضىء الرسام. المصباح المعلق، فوق الورق سيكون فى عريه الأكثر سذاجة .

ياله من احترام للأشياء. كل واحد له جماله، لأنه «وحيد» فى كينونته، وبه ما لا يعوض .

فن جياكوميتى، إذن ليس فنًا اجتماعيا لأنه سيقيم بين الأشياء صلة اجتماعية - الإنسان وإفرازاته -، بل سيكون، بالأحرى، فنًا

للمتسكعين الممتازين الذى يبلغون فى صفائهم درجة تجعل ما يمكن أن يجمعهم هو الإقرار بعزلة كل كائن، وكل شىء. وكأن الشىء يقول :

«أنا وحيد، إذن أنا مأخوذ داخل ضرورة لا تستطيعون أن تفعلوا ضدها شيئًا. إذا لم أكن سوى ما أنا عليه، فإننى غير قابل للتحطم. ولما كنت هو ما أنا موجود عليه، فإن عزلتى، وبدون تحفظ، تعرف عزلتكم» .





جذريةُ جان جينيه

محمد برادة

بعد موت جينيه عام ١٩٨٦، ظل حضوره وطريقة تفكيره يلاحقانني. فقد تعرفت عليه فى ١٩٧٩ والتقيته عدة مرات، خاصة حين كان يتردد على الرباط. كان يتجنب الحديث فى الأدب، ولم يكن يطيق الخطابات المستندة إلى مفاهيم تجريدية كثيراً ما تقوده إلى اختزال المعيش، والحيوى، والمستعصى على الوصف، فتئول إلى تبسيط ما هو معقد...

وعندما أفكر فى حضوره المشع، حتى من وراء القبر، أتذكر ملاحظاته الذكية تعليقًا على بيت شعرى لمالارميه :

«وقد استقر داخل نفسه، أخيراً، فإن الأبدية تغيره»(*)

يقول : "... الموت يحول كل شىء، والمنظورات تتغير. وما دام الإنسان حيا، ومادام قادراً على تعديل فكره، وإعطاء البديل، ومادام

"Tel qu én lui-même enfin l´éternité le change" (*)

قادراً على أن يخفى شخصيته الحقيقية عبر إنكارات أو تأكيدات، فإننا لن نعرف جيداً بأى شىء يتعلق الأمر. بعد موته، كل شىء يُنفس ويفقد انتفاخه. يغدو الإنسان مثَبتًا ونرى صورته بكيفية مختلفة..."(١)

لكننى، أنا، لم أحس أن جينيه قد ثبت إلى الأبد. على العكس، لا يكف عن الانبثاق وعن المجىء نحونا. وهذا ما دفعنى إلى اختيار كلمة "جذرية" لأحاول تفسير حضوره الذى يُلاحقنى بعد موته. إلا أنه يتوجب أن "أفرغ" هذه الكلمة من دلالاتها السياسية التبسيطية التى تكتسى، أحيانًا، معنى تنقيصياً .

التحليل التالى، إذن، سيبرز مظاهر من هذه الجذرية التى عبر عنها جان جينيه فى كتاباته وأيضاً فى الطريقة التى كان يلجأ إليها ليفكر فى ذاته وفى العالم، انطلاقا من الهامش.

إن ما أعنيه بالجذرية هو التفكير بدون مواربة ولا تنازل، توخيًا للوصول إلى الحقيقة. ومثل هذا التفكير الذى لا يتبنى المنطق السائد، ولا المقولات المعتادة، هو بمثابة إعادة نظر فى الأفكار الموروثة والمقاييس الأيدولوچية المتداولة. ويبدو رهان هذه الجذرية مثل تحد دائم لما هو مُماسس ومستقر. ضد المعايير والتسوية القائمة على التنازلات، يستعمل جونيه النقد والنفى انطلاقًا من المعيش، ليصوغ المسكوت عنه والمكبوت .

(١) انظر : Lénnemi déclaré, ed. Jallimard 1991, p 154.

من هذا المنظور، تكون الجذرية حكم قيمة يطمح إلى "تغيير" النظام القائم، ولو بواسطة إحلال متخيل لنظام آخر محتمل.

مظاهر من هذه الجذرية

(أ) كتابة الجذرية :

باعتماده على لغة فرنسية سليمة وجيدة (نالت تقديراً واعترافاً من محافل إضفاء المشروعية الأدبية)، استطاع جينيه أن يُمرر صورة لعالم آخر، مهمش ومهمل. وقد أعاد تكوين ذلك العالم انطلاقاً من مساره الحياتى لكن مع ابتداع شكل تعبيرى يحرره من السياق الخاص. وعندما بدأ جينيه الكتابة، كان يتوفر على مفهوم حداثى للأدب وكان يدرك جيداً ما يريد هو من الأدب. بعبارة ثانية، كان جينيه يندرج ضمن تصور مناقض للأدب البورجوازى المنتشر خلال تلك الفترة. وقد قرر أن يكتب لأنه تبين، منذ سن السادسة عشرة، أن ليس بوسعه أن يغير العالم.

لقد اتخذ تحويل هذه الجذرية إلى تعبير فنى ثلاثة أشكال من الكتابة :

(أ) التخييل الذاتى المهيمن على أشعاره ورواياته الأولى، حيث يستوحى تجاربه ويُعيد تكوين مساره كمغامر ومتمرد. إن هذه النصوص لا تقتصر على العناصر السير ذاتية، إنما تلجأ إلى الصوغ التخييلى لتحويل الوقائع والتشكيك فى صدقيتها، وإباحة الفرصة لـ "الأنا" كى تنسج بحرية أسطورتها.

فى هذه النصوص، وبخاصة "يوميات لص"، نجد عناصر الهدم الذاتى تسمح لمخيلة القارئ بأن تعيد تشكيل النص. من هذا المنظور، يكون جينيه أقرب إلى الشاعر رامبو القائل "أنا هو آخر"، أى أن "الأنا" تعبر بالضرورة، على مستوى الإبداع، عن آخر أو آخرين يتعدون الأنا أو الذات المحدودين. وكما يقول دولوز فى سياق مغاير: "فإن الأدب لا يفرض نفسه إلا عندما يكتشف، تحت الشخوص الظاهرة، قوة مبنى للمجهول (لاشخصى) ليس قطعًا شيئًا عامًا، بل هو تفرد فى أعلى درجة (...)[٢]. ذلك أن الأدب لا يبدأ إلا عندما يولد داخلنا شخص ثالث ينتزع قدرتنا على أن نقول « أنا » ..."

(ب) الشكل الثانى، هو مسرحة بعض الإشكاليات التى كانت تشغل جينيه، مثل الشر، أو العنف، أو السلطة، وذلك من خلال كتابة متدثرة بالعُجاب والتنكر، لفضح الخطابات الأسطورية المبررة للنظام القائم. بالنسبة لجونيه، الكتابة للمسرح هى أيضًا وسيلة لشعرنة العالم: "ليس لأن مسرحيتى تمر فى ماخور عليها أن تكون مُبتدلة (...) ما معنى حدث مأخوذ من بين أحداث أخرى ؟ إذا لم يبلع، وهو يتحول، الشعر فلا قيمة له"[٣].

ولأن المسرح، حسب جينيه، "هو مكان من العالم حيث التمسرح لايخفى أى سلطة"، فإنه اختاره ليستعيد الحقيقة ويحررها من سطوة

(٢) دولوز فى : critique et clinique، ص ١٣، مينوى، ١٩٩٣ .

(٣) جينيه : Fragments et autres textes ، جاليمار ١٩٩٠ .

الصور المغلوطة المفروضة من لدن مجتمع الفرجة. وقد شرحت مارى رودونى جيداً مشروع جونيه المسرحى : "عندما يغدو العالم اللامتحقق لمجتمع الفرجة مجرد سراب ضخم، فهل يكون للمحاكاة المسرحية من معنى بعد؟ وما دام العالم قد أصبح هو نفسه محاكاة فإن جينيه يبتكر فى مسرحه صورة جديدة ليست مطلقًا محاكاةً للواقع بل إبداعًا له"(٤).

إن المظهر الأساسى لتجربة الجذرية فى مسرح جينيه، هو أن تعرض على الخشبة جميع الحقائق والخرافات مهما كانت معقدة، مع إعطائها وجودا شعريًا : "هناك حقائق لا يجب قط أن تطبق؛ وهذه هى التى يتحتم علينا أن نحييها من خلال الأنشودة التى صارت إليها [تلك الحقائق] "(٥).

(جـ) كتابة الذاكرة :

فى "أسير عاشق"، يعود جينيه إلى العنصر الحكائى، "دم التخييل" حسب تعبير إدموند وايت، إلا أنها عودة مرفقة بحضور كبير للعالم الخارجى. فالإحالة على حركة الفهود السود وعلى الثورة الفلسطينية هى بمثابة "مادة خام" لإعادة ابتداع فترة إقامته بين هؤلاء الثوار المتمردين المحتاجين إلى مساعدته. لكن الأمر عنده لا يتعلق بسرد ذكريات أو وصف فضاءات أمريكية وعربية، إنها بالأحرى مواجهة عنيفة

(٤) انظر : "Jean genet: le poète travesti-portrait d'une oeuvre: Marie Redonnet، كراسى ٢٠٠٠، ص ١٤٧ .

(٥) مسرحية : les paravents

يخوضها جينيه، على امتداد صفحات "أسير عاشق" مع ذاكرته برمتها، ذاكرته المتدفقة بأسئلة ثاقبة ومعقدة اختزنتها منذ الطفولة .

وفى مقابلة الذكريات، هناك علاقة جينيه باللغة وبمتخيله وبجراحاته السرية، بالنسيان والموت، بالخيانة والتفرد...

كتابة الذاكرة هى أيضًا التفكير فى شعرية للذاكرة مناقضة لشعرية المحاكاة التقليدية. من ثم تلك البنية المفتوحة، غير الخطية، ذات التشابكات مع الأزمنة والفضاءات المتباعدة. شعرية الذاكرة تعنى كذلك ميتا - خطاب عن الزمن وارتياب الذاكرة، وعن الطابع المتداخل بين الحدث والتعبير الشعرى الذى يعطيه قيمته... غير أن ذلك يقتضى أيضًا قبول عدم صدقية هذه العلاقة كما يفهم من كلام جونيه "... كتاب ذكريات هو أيضا أقل صدقًا من رواية". من ثم فإن "أسير عاشق"، وقد تحول إلى رواية تتجاور داخلها عدة أجناس، لا يكف عن "تحطيم كرامة المحكى" ليوطد قرابته بالنموذج الروائى الدوستويفسكى ذى الدلالة المزدوجة والذى يوحى بتفسير وبنقيضه فى الآن نفسه(٦).

وهنا عدة مؤشرات تسمح بأن يقرأ "أسير عاشق" على مستويين متعارضين : فالنغمة المختلفة فى القسم الثانى من الكتاب تضع على مسافة لحظات العجاب والانفجار المشخصة فى القسم الأول. وذلك أن عمر الثورة قصير، لأن الرؤية الجذرية لا ترضى بأى تنازل ولا تقبل

(٦) انظر تحليله لرواية "الإخوة كرامزوف" فى كتابه "العدو الصراح" م.م.ص ٢١٣ .

تأبيد أسطورة ما. والإيحاء بتلاشى الخرافة الثورية يقود أيضاً إلى حياة الكاتب - السارد، على نحو ما يوضح جينيه: "ولأنى لست مؤرشفًا ولأ مؤرخًا ولا أى شيء من هذا القبيل، فلعلى لم أقص حياتى إلا لأنشد تاريخًا للفلسطينيين" (ص ٢٨٠).

لأن جينيه لا يفترض حدوداً بين تذكر حياته وبين تاريخ الفلسطينيين كما سجلته ذاكرته. لكن مع "أسير عاشق"، لم يعد "هو سيد مارأى" مثلما كان عليه الأمر عندما كتب نصوصه الأولى داخل السجن. الآن، هو "مضطر إلى أن يخضع لعالم واقعى، لكننى أستعمل دوما كلمات قديمة، هى كلماتى أنا"[(٧)].

إن الانتقال إلى كتابة تلك الذاكرة المضاعفة ليس حركة آلية تعرف كيف تظل وفية للأحداث. وهذا هو مصدر انبثاق الصوغ الشعرى وتحويل التاريخى والمعيش إلى متخيل مستقل بذاته.

لذلك فإن كتابة الذاكرة بكيفية جذرية لا يمكن أن تكون سوى إعادة كتابة على طرس منسوج من النسيان، يشخص ذاكرة "شعب الموتى اللايحصى".

(ب) التفكير فى الذات والعالم عبر المعيش وانطلاقًا من الهامش

يتجلى المظهر الآخر لجذرية جينيه فى الطريقة التى اتبعها لإعادة التفكير فى ذاته وفى العالم الخارجى. ذلك أن الأزمات التى عرفها،

(٧) ورد فى حديثه مع وشانبارت وليلى شهيد فى "العدو الصراح"ص ٢٧٩ .

خاصة بعد مغادرته السجن وظهور كتاب سارتر المتعلق بأعماله، وكذلك موت عشيقه عبد الله، كل ذلك دفعه إلى الاقتراب من تلك الجذرية الملتحمة أكثر. ويبدو لى أن أفضل طريقة لتلخيص هذه الجذرية فى أفكاره ومواقفه، هى أن نستعرض بعض ردود فعل جينيه وانتقاداته تجاه جان بول سارتر. وقد كانت انتقاداته المتجذرة أكثر، تتم انطلاقًا من هامش كان جينيه يحرص على ملازمته لأنه يتيح له من موقفه المتباعد، أن يحافظ على علائقه بالمجتمع فى كليته. إنه - بدون أن يستعمل مفهومات وتحليلات فلسفية، على غرار ما كان يفعله سارتر - لجأ بالأحرى إلى المعيش وإلى الكثافة الشعرية. فعندما رفض التأويل السارترى للمثلية الجنسية التى اعتبرها هذا الأخير بمثابة اختيار أو "مثل إستراتيجية فى علائق الفرد بالعالم" رد جينيه قائلا: "... لا أتوفر على نظرية عن رغبة غير متميزة. إننى أعاين: أنا لوطى. حسنًا، ليست هذه قضية. فمحاولة معرفة لماذا أو كيف أصبحت لوطيًا، وكيف عرفت ذلك ولماذا أنا كذلك، هى أُلهيَّة... وهذا أمر يشبه قليلا محاولتى أن أعرف لماذا يوجد فى عينى اختضاب أخضر"(٨). ونجد جينيه فى "شذراته" التى نشرها العام ١٩٥٤ يجذر تفكيره فى الشذوذ الجنسى: "تشتمل اللوطية على نسقها الإيروسى الخاص، وعلى حساسيتها وشغفها وحبها واحتفاليتها وطقوسها وأعراسها وحدادها وأغانيها : إنها

(٨) فى حديثه مع هيبير فيشت، "العدو الصراح"، ص ١٧٣ .

حضارة، لكنها بدلاً من أن توثق الروابط تعزل، وتجد نفسها متوحدة داخل كل واحد منها"(٩).

ورغم أن جينيه يعترف بأن كتاب سارتر "القديس جينيه : ممثلاً وشهيداً" قد عراه، ودفعه إلى إعادة النظر في علاقته بالأدب، فإن هناك ملاحظات كثيرة أبداها جونيه، تجعلنا ندرك أنه لم يكن يحترم روايات سارتر وفكره.

في حديث له مع الطاهر بنجلون، يقول: "أما عن سارتر، فقد فهمت منذ أمد طويل أن فكره السياسي مزيف، وفي نظري، فإن ما سمي بالفكر السارتري لا يكاد يوجد. والمواقف التي يتخذها ماهي إلا أحكام متسرعة لمثقف سريع التأثر بالبرد، لا يمكنه أن يواجه شيئًا آخر سوى أشباحه..."(١٠) وأعتقد أن هذه الانتقادات الموجهة لسارتر تجد مصداقيتها في المواقف الأخيرة المرتبكة والمتناقضة التي لجأ إليها الفيلسوف الوجودي خلال العشر سنوات الأخيرة من حياته. ففي الحوار الطويل الذي أجراه مع بيني ليفي (بيير فيكتور سابقًا، زعيم الماويين الذي اعتنق، لاحقا، الفكر اليهودي) والمنشور بعنوان "الأمل الآن"، يذهب سارتر إلى حد نكران مجموع فكره، معلنًا عن مشروعات تنطلق من الفكر اليهودي ومن فلسفة ليفيناس.

(٩) "شذرات" م.م،ص ٧٩ .

(١٠) العدو الصراح، م.م، ٩٤ ، ٩٥ .

إن مقارنة بين المسارين من منظور الجذرية والتناسق، ستبرز لنا إلى أى مدى كان جينيه مفكرًا رؤيويًا حقيقيًا. بفضل رؤيته الشعرية المتميزة .

وفى مجال العلاقة بالأدب، كان جينيه يتوفر على مفهوم مغاير لما عبر عنه سارتر فى كتابه "ما الأدب؟". إنه لم يكن يقبل الخلط بين الفعل والكتابة لأنهما لا يوجدان داخل نفس الموجة ولا يمتلكان نفس الديمومة. يقول : "يمكن لمعركة من أجل بلد أن تملأ حياة جد غنية، إلا أنها قصيرة. وهذا، فيما نذكر، هو اختيار أخيل فى الإلياذة"(١١).

وفى الواقع، فإن جينيه مع دفاعه عن مفهوم "غير ملتزم" للكتابة، يقر بترابط الكتابة وتفاعلها مع الفعل والعالم الخارجى. يقول : "... أكان هوميروس سيكتب الإلياذة لولا غضب أخيل ؟ أكنا سنعرف غضب أخيل لولا هوميروس؟"(١٢).

(١١) "أربع ساعات فى شاتيلا".

(١٢) "أسير عاشق" ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، ص ٦٧، سنة ٢٠٠٢ .

وفى هذا النص " الجرح السرى، سيجد القارئ تحليلا عميقًا لمفهوم الإبداع، سواء كان فى الرسم أو الأدب، حيث إن جينيه يربطه بذلك الجرح السرى، اللامرئى الذى سيز بين الكائنات، ويجعل اكتشاف ذلك الجرح من لدن المبدع هو المنطلق لبناء رؤيته وعالمه. من هنا، لا يكون الإبداع ظرفيا، ولكنه يتولد من الأشياء وعلائقها ليذهب إلى ما هو أبعد، ولا يكون الالتزام مقتصراً على قضية، بل متصلاً بما هو إنسانى...

من ثم يمكن القول بأن مساندته للحركات الثورية كانت تستجيب لهذه الحاجة الحيوية التى كانت تغذى جذريته الشعرية وتجعلها دوما متيقظة وحذرة .

وأظن أن جينيه قد حاول أن يعيش جذريته بوصفها عزاءً : أن يتعزى عن الموت الذي يبتلع كل شيء (بما فى ذلك الكلمات المكتوبة)، وأن يتعزى عن غياب الله، وعن الظلم الأعمى والمواضعات والأحكام المسبقة الساحقة .

إنه، وقد أخذ فى شرك "جراحاته السرية"، يستنجد بجذرية تامة، عنيدة: ؛"الكتابة هى الملجأ الأخير المتوفر عندما نكون قد خُنا" على حد تعبيره. ومن ثم ضرورة مناهضة المجتمع باستمرار، ومناهضة جميع أشكال السلطة والهيمنة، لا من أجل أن نقترح بديلا، وإنما من أجل أن نزرع بذرة ثورة شعرية محتملة .

بتعبير آخر، فإن هذه الجذرية المتعددة التجليات، هى أداة لتحذير موقف الإنسان تجاه العالم، وفى الآن نفسه هى بديل بالنسبة لما هو قائم .



المؤلف في سطور

چان چينية

(١٩١٠ – ١٩٨٦) أديب فرنسى

من أعماله :

" مذكرات لص "

مسرحية الخادمات

مسرحية الزنوج

أسير عاشق

المترجم فى سطور

محمد برادة

روائى وناقد ومترجم مغربى

من أعماله :

لعبة النسيان

الضوء الهارب

مثل صيف لن يتكرر

محمد مندور وتنظير النقد العربى

أسئلة الرواية ، أسئلة النقد

الدرجة الصفر للكتابة لرولان بارت

الخطاب الروائى لميخائيل باختين

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

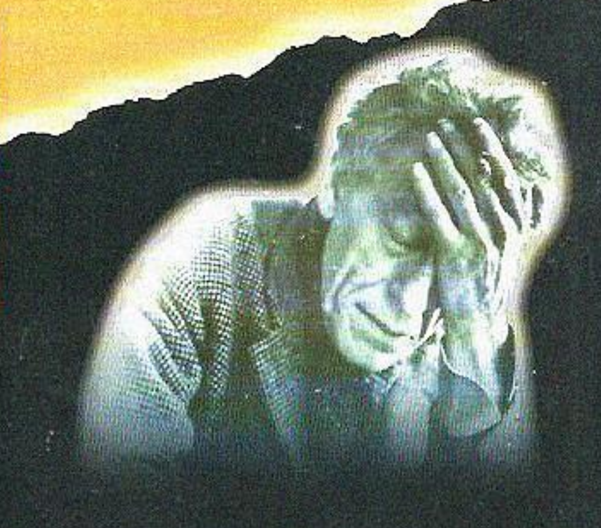
٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنبًا إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .







ليس للجمال أصل آخر سوى الجرح المتفرد ، المختلف بالنسبة لكل واحد، المختبئ أو المرئى، الذى يكتمه كل إنسان فى نفسه ويحفظه فى داخله، ويرتد إليه حينما يريد مغادرة العالم فى عزلة مؤقتة إلا أنها عميقة. هناك، إذن، فرق كبير بين هذا الفن وبين ما يسمى البؤسوية. ويبدو لى أن فن جياكوميتى يريد اكتشاف هذا الجرح السرى عند كل الكائنات وحتى فى كل الأشياء، لكى يضيئها .

الغلاف : هشام نوار